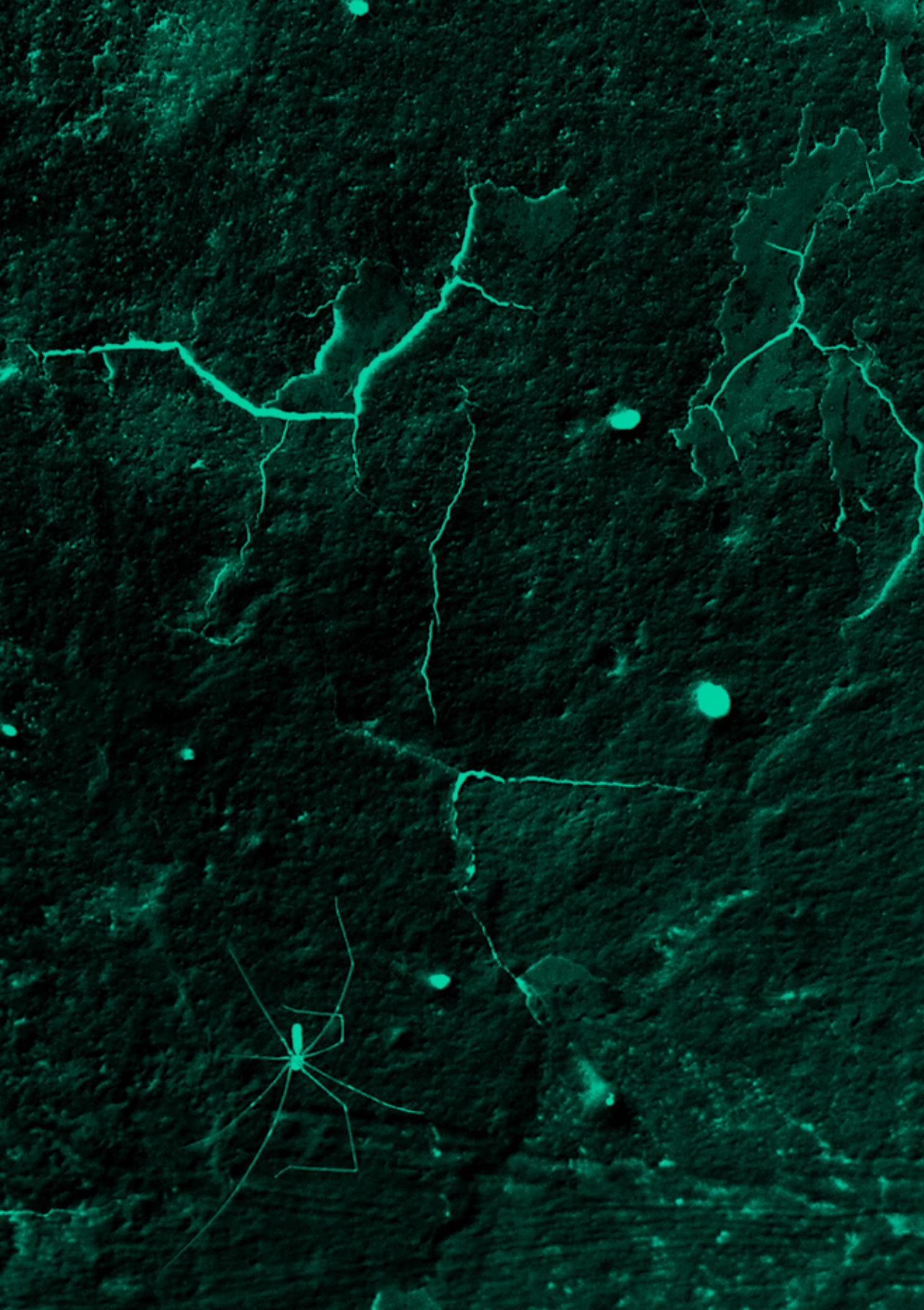


WHERE
IVY
CRACKS
THE
WALL

MAYA SCHWEIZER



Where Ivy Cracks the Wall
Où le lierre fend le mur
Wo der Efeu die Mauer bricht

MAYA SCHWEIZER



**Textures of In/visibility.
Maya Schweizer's Exhibitionary Cinematism**

Adeena Mey

**Textures d'in/visibilité.
Le cinématisme exposé de Maya Schweizer**



Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee (2017-18) and *Texture of Oblivion* (2016) are works that revolve around boundaries, limits, thresholds and scales but, as they unfold, thwart such constraints. These not only constitute the subject matter of the films but also feed into their logic, both formally and structurally. Like most of Maya Schweizer's work, *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* and *Texture of Oblivion* result from a complex interweaving of aural and visual material, creating multi-layered, vertiginous narratives about sites, memory and politics and ultimately compelling us to undo and rethink audio-visual habits and experiences. Moreover, with regards to her most recent work, these concerns are transposed within the format of an exhibition as a whole; Schweizer uses both cinematic works and thinking to occupy and experiment with the boundaries of the exhibition space. In what follows, I discuss Schweizer's aesthetic of thresholds – thresholds of the camera-eye, the gaze and the visible – as performed in *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* and *Texture of Oblivion* and, secondly, I address how these concerns informed her exhibition *The Hatch, a Fly and there the Puschkinallee* (2017-18) at Kunstverein Leipzig.

The opening sequence of the two-channel video installation *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* immerses the viewer into a 50 second-shot in darkness. Within an almost entirely blackened space, the camera spasmodically roves around in search of peeps of light. These create something akin to isolated vanishing points that seemingly open to an "outside". As for the

soundtrack, a buzzing sound is superimposed over a more choked rumpus. Sonic texture straddles inner and external space. Blackout. Suddenly, with the sound of a slamming door, the right screen becomes visible, showing, from above, graffitied benches. Their positioning forms a boundary of sorts between two distinct, yet unremarkable spaces. This already sets the visual and temporal pattern of *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee*. The work's general form and rhythm is paced by alternating or synchronous projections, the left screen focussing on the interior space of a watchtower, while the right screen displays its direct exterior surroundings. Filmed in and from a former GDR watchtower, the chosen location and architectural apparatus already embody some of the thresholds investigated by Schweizer. Indeed, the tower, with its slits, almost acts as a prosthesis for the camera, both channelling and masking vision, mediating the artist's gaze and her attempts to transcend what is inside and outside the walls of this built structure.

In this way, the right screen alternates scenes showing events and individuals carrying out diverse activities that may be random, or whose goal or nature remains indeterminate, documenting the comings and goings of sunbathing men, drifters, cyclists, cops checking people, kids playing in a delivery van, etc. On the other hand, the underlying principle behind the left component of the installation seems to be one of (self-)reflexivity. Indeed, with the utmost attention to detail, Schweizer scrutinises the embrasure of the watchtower, emphasising its materiality and design, as well as its function as a framing device and the modes of viewing it affords – playing not only with the limits of the screen, but also with the limits of the loophole and its frame. If each screen is understood to possess a logic of its own, then in their interplay, the left projection acts at least to some extent as a meta-commentary on the piece in its entirety. This can be observed, for instance, through the juxtaposition of seemingly similar shots that create deceptive spatial continuities and false *mise en abymes*, such as in the combination of two close shots of trees: the left shot showing one edge of the loophole, while the right is a close-up shot of a different tree. The same strategy is used in sequences which feature the neighbouring park: the right screen unfolding differentiated representations of the outdoors while on the left, the outside world is visible only via an array of optical devices and tricks (through a window frame and its concreteness, by way of its reflection on glass, through two separate loopholes, amongst others). The combination and alternation between both sides thus constantly moves between the visible and the non-visible. Moreover, on the aural level, this meditation on boundaries takes

on a less metonymic dimension. Indeed, the soundtrack is a collage of audio samples, including from Schweizer's interview with a former customs officer recalling deportations that took place around the watchtower; archives from Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, or Claude Lévi-Strauss and Judith Butler; as well as extracts of baroque music and drone compositions by Musique Concrète pioneer Eliane Radigue. Whether its content is political, theoretical or aesthetic, the inclusion of such signifying elements exacerbates the effect of dissociation already at work within the visual layer of the installation.

Similar strategies unfold in *Texture of Oblivion*, a work whose subject is the *Umschlagplatz Monument - Wall* in Warsaw, designed by the architect Hanna Szmalenberg and the artist Władysław Klamerus. Inaugurated in 1988, this memorial was erected for the 300,000 persons from the Warsaw Jewish Ghetto deported to various camps between 1942 and 1943. As indicated in the title, the film deals with the processing of collective memory and its material embodiment. However, by using the notion of *oblivion* – which also necessarily plays a part in the work of collective and historical memory – Schweizer inscribes differentiation and self-differing at the heart of such processes, which otherwise too easily align with State or ethnocentric rationalities. In this way, Schweizer's shots and montages construct a visual field whose "visibility", we might say after Gilles Deleuze, "is limited"¹, thus thwarting any possibility of ossifying the relationship between event and monument on which the act of re-memorialisation depends. Indeed, the *Umschlagplatz Wall* is never entirely visible. Instead, it is mostly evoked through fragments or testimonies about its history, as well as accounts of its concrete and material aspects. Shots and sequences, like fragments, produce interlinked layers characterised by their "variability" and "the polivocality of [their] directions"². The way the film unfolds during its first minutes is a compelling example of Schweizer's careful stance towards the visible and the gaze (hers and the viewer's). *Texture of Oblivion* opens with a one-and-a-half minute sequence in which the artist filmed archival footage of the destruction of Warsaw. Buildings are burning and crumble apart,

but, mediated by the texture of the image – made by filming a television screen, revealing moiré patterns – the emphasis seems to lie more on the way in which events of an unspeakable violence exist as image. The subsequent sequence shows a photographic album in close shots commented by Holocaust researcher and educator

1 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Trans. Brian Massumi, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1987, p. 382.

2 Ibid.



*It was a street with many coffee shops
and the Theatre Femina in the ghetto.*

Zofia Mioduszevska. Her hands only are visible ; through her voice, accounts of various events that happened in the Jewish Ghetto are told, most notably the dismantling, “house after house”, and the plundering of bricks and metal from buildings. Moreover, the photographs are striking in their depiction of a city in ruin, reduced to heaps of rubble.

The emphasis on the base materiality of Jewish neighbourhoods of these opening sequences perfectly sets the premise of *Texture of Oblivion*. It is indeed a portrait of the *Umschlagplatz Wall*, depicted not as a finished architectural edifice, with clear contours and a distinct form, but in its mode of existence as an assemblage of stones and through the stories told about them. Schweizer successively shows engraved foot-stones in close shot, photographs of their transportation and installation, derelict building facades, a video capture of the video game *Oblivion* and outdoor sculptures by Marek Moderau. These latter shots are superimposed with an oral account from Hanna Szmalenberg, who – addressing the artist – narrates the origin of the project of the *Umschlagplatz Wall*. Subsequent shots show various types of stones with different shapes, in distinct situations : outdoors, through archival photograph or via tracking shots of stones held in vitrines in a geological museum. Reminiscing on the intentions behind the design of the memorial, Szmalenberg talks of a search for white matter : white cement, white concrete, white Marianna marble ; as well as issues of choice, cuts and shapes of the stones. However, the memorial was to include a black element

too. Having worked with architect Oskar Hansen, who is known for his theory of Open Form, for Umschlagplatz Szmalenberg implemented Hansen's concept of "permanent line" intended to "signal, emphasise something in space". This resulted in a black strip encrusted along the walls of the memorial. To some extent, *Texture of Oblivion* echoes Roger Caillois' fascination for stones, both as object of his poetic and essayistic ruminations, and as the literary model of *Writing of Stones*³. And so, similarly, Schweizer has realised what I would call a "lapidary cinema", whereby shots and stones function in an anamorphic manner, traces and memory are inscribed in materialities, and each stone and its cinematic representation forms a minimal element in a whole never graspable as such.

*

Following art theorist Helmut Draxler's discussion of Fareed Armaly's work, art historian Sabeth Buchmann has contextualised Schweizer's approach to editing as part of "post-conceptual montage", which Draxler conceives "in the sense of a 'horizontal' reference of different social fields to each other, and not as vertically trespassing on the avant-garde understanding of direct social 'practice'"⁴. For Buchmann, this relates to the different "layers" at play in an installation and therefore characterizes Schweizer's work as practicing a form of "topographical montage", namely the "combination of heterogeneous materials and media as relational forms of the symbolic and the real situated between institutional rules, historical contingencies and associative semantic chains"⁵. To be sure, filmic montage per se is one of the compelling dimensions of *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* and *Texture of Oblivion*.

³ Roger Caillois, *The Writing of Stones*, Trans. Barbara Bray, Charlottesville, University Press of Virginia, 1985; *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966.

⁴ Quoted in Sabeth Buchman, "Horizontal Topographies. On the Practice of Montage in Maya Schweizer's Work", in *Maya Schweizer. The Same Story Elsewhere Continued, Fragmented, Daily, Backwards, and All Over Again*, Leipzig, Spector Books, 2010, p. 39.

⁵ Ibid.

In both works, Schweizer has realised portraits of places without ever fully representing them, the process of editing being less the attempt to stitch fragments from a whole than the pure combination of these elements. And indeed, by so doing, she rejects the very idea of such a whole and the possibility of its representation. As the artist puts it herself, "conceiving narratives" is one of the steps in her creative process. This is followed by attempts to produce "a shift between what took place and [her] images"⁶. Moreover, as put forth by Buchmann (via Draxler) the concept and practice of montage in Schweizer's work are to be

understood in an extended sense. On one level, it is the articulation of disparate visual and semiotic elements, which, by emphasising gaps and by maintaining tension between these heterogeneous components, affords new regimes of the sensible. In this regard *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* and *Texture of Oblivion* can be brought close to what Rancière calls the “sentence-image”, namely a form of montage he characterises as the “unit that divides the chaotic force of the great parataxis into phrasal power of continuity and imaging power of rupture”⁷.

Schweizer thus negotiates between these two antagonistic modes in and in between the frames as well as – in the case of *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* – between the screens. Most importantly, however, montage also informs the artist’s approach to the medium of the exhibition, as exemplified by *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee*, which was first exhibited as part of her solo exhibition at Kunstverein Leipzig entitled *The Hatch, a Fly and there the Puschkinallee*. This metonymic permutation – the title referring to a porthole (*Luke*) and a fly (*Fliege*, the sound of which can be heard in the piece) – points to the possibility of permuting the exhibition with the video installation. Far from being a mere linguistic pun, the title suggested that the exhibition functioned within this *lapsus*, namely the semiotic-material condition allowing Schweizer to engage with the exhibition space in cinematic terms. Along with *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee*, the artist presented two other works which further add to her experiments with the boundaries and continuities between the watchtower, the moving image and the exhibition. In *Caméra obscure* (2017) and *Regarde* (2017), each component in the display seemed to be an instantiation of another part, one piece re-actualising another by means of a different media. Indeed, *Caméra obscure* consists of a video recording from a camera obscura nested within the observation tower, time and wear having naturally carved three holes through which meanderings on the Puschkinallee were projected inside one of the cells, which in turn were projected inside one of the Kunstverein’s

rooms. In this regard, the camera obscura, as a visual apparatus (the assemblage of a technical/architectural component and light/visual information within the environment, which is then projected) was re-embedded within the exhibition apparatus. In the installation *Regarde*, Schweizer’s exploration of thresholds at play in *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* was extended into

6

Maya Schweizer, “An office chair down on the street, a female passerby yells at her dog, or : researching the construction between images. Statement by Maya Schweizer”, *Texte zur Kunst*, N° 82, June 2011, p. 108.

7

Jacques Rancière, *The Future of the Image*, London, Verso, 2017.

an experiment with the inner and outer space of the Kunstverein's architecture by placing two LED studio lamps emitting light onto the building's large glass window, which she covered with mirrored foil. The projection of the lamps' light onto the foil either created opacity or transparency, depending on the time of the day. Transparent from the outside, the foil reflected the gallery's interior space from within, an interplay that was inverted with the changing daylight. The Kunstverein's façade thus became a screen in the double etymological sense of the term in that, firstly, it both shielded or concealed what was visible and, secondly, acted as surface of projection. This relationship between walls and screens, architecture and cinema, from early cinema to media art, has been a major concern of film theorist Giuliana Bruno. In contemporary moving image installations, she writes: "screens and walls renew their connection in moving passages of light"⁸.

Finally, Schweizer's mode of composition, which draws on different types of cinematic works (whether they use the moving image or not, as with *Regarde*) and the way they reflect on their exhibited condition, might be well described following Sergei Eisenstein's notion of "cinematism". Cinematism emphasises fundamental principles of cinematic art, such as montage and movement, and identifies forms of cinema that unfold outside of traditional filmic material and are embodied in other arts, such as painting, architecture, drawing, or literature. As film historian François Albera has written, through the concept of cinematism, Eisenstein could see in cinema "a way to go beyond art (from a diachronic perspective) and, by the same token, a kind of general model to understand all the arts (from a synchronic perspective)"⁹. In *Regarde par ici, ... Und dort die Puschkinallee* and *The Hatch, a Fly and there the Puschkinallee*, Schweizer articulated exhibitionary elements within art and film. On the other hand, the exhibition –

conceived as a set of relationships between what is displayed and its architectural infrastructure – appeared as a plastic medium, imbued with time, movement and light. Schweizer thus provides an example not only of thinking the art of the moving image beyond its usual limits, but also makes a compelling case for thinking art and film and their exhibitionary conditions together, in the most sustained manner.

⁸ Giuliana Bruno, "Architecture and the Moving Image: A Haptic Journey from Pre- to Post-Cinema", *La Furia Umana*, N° 34, available online at: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-lfu-34/781-giuliana-bruno-architecture-and-the-moving-image-a-haptic-journey-from-pre-to-post-cinema> [accessed 24 February 2019].

⁹ François Albera, "Introduction", S. M. Eisenstein, *Cinématisme: Peinture et cinéma*, Dijon, Kargo/ Les presses du réel, 2009, p. 11.



Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee (2017-2018) et *Texture of Oblivion* (2016) abordent des questions de frontières, de limites, de seuils et d'échelles, mais qui, à mesure qu'elles se déroulent, en déjouent les principes. Ces thèmes constituent non seulement les sujets de ces films, mais ils en nourrissent aussi la logique sur le double plan formel et structurel. Comme bien souvent chez Maya Schweizer, *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* et *Texture of Oblivion* sont le fruit d'un entrelacement complexe de matériaux audio et visuel qui crée des récits vertigineux à plusieurs niveaux sur des lieux, la mémoire et la politique et qui, en fin de compte, nous oblige à nous défaire de nos habitudes et de nos expériences audiovisuelles et à les repenser. Par ailleurs, dans son travail le plus récent, ces préoccupations sont transposées sous forme d'exposition, Schweizer élaborant à la fois des œuvres et une réflexion cinématiques pour occuper et jouer avec les frontières de l'espace d'exposition. J'analyserai ci-après l'esthétique des limites de Schweizer – celles de l'œil-caméra, du regard et du visible – telle qu'elle se déploie dans *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* et *Texture of Oblivion* et, ensuite, j'étudierai en quoi ces sujets façonnaient son exposition *Die Luke, eine Fliege und dort die Puschkinallee* (2017-2018) au Kunstverein Leipzig.

La séquence d'ouverture de l'installation vidéo à deux canaux *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* immerge le spectateur dans un plan de cinquante secondes tourné dans le noir. Dans cet espace presque entièrement obscur, la caméra se dirige cahin-caha vers des lueurs qui forment une sorte de point de fuite et semblent déboucher sur l'extérieur. Quant à la bande-son, elle superpose le bruit d'un bourdonnement à celui d'un tapage plus étouffé. La texture sonore recouvre les espaces intérieur et extérieur. Noir complet. Soudain, alors que claque une porte, l'écran droit devient visible et laisse apparaître, vus du dessus, des bancs tagués. Par leur disposition, ils suggèrent une frontière entre deux espaces distincts mais banals. Ainsi est posé le décor de *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee* dont la forme et le rythme d'ensemble sont donnés par des projections alternées ou synchrones, l'écran gauche montre l'espace intérieur d'une tour de guet, tandis que celui de droite en présente les environs immédiats. Filmé dans et depuis un mirador de l'ex-République démocratique allemande, le site choisi et le contexte architectural exemplifient à eux seuls certains des seuils étudiés par Schweizer. D'ailleurs, la tour, avec ses meurtrières, fait presque office de prothèse de la caméra en orientant et en occultant la vue, médiatrice du regard de l'artiste et de ses tentatives de transcender ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur des murs de l'édifice.

Sur l'écran droit alternent donc des scènes qui dévoilent des événements et des individus occupés à des activités diverses, incertaines, ou dont le but ou la nature demeurent indéterminés : rôdeurs, cyclistes, hommes prenant un bain de soleil, policiers contrôlant des personnes, enfants jouant dans un camion de livraison, etc. À l'inverse, le principe sous-jacent au volet gauche de l'installation semble être celui de l'autoréflexivité. Avec un soin extrême du détail, Schweizer scrute l'embrasement du mirador, pour souligner sa matérialité et sa conception ainsi que sa fonction de dispositif de cadrage et les modes de vision qu'il permet, et joue avec les limites de l'écran, mais aussi avec celles de la meurtrière et de son cadre. Si chaque écran possède sa propre logique, dans leur interaction, la projection de gauche produit l'effet d'un méta-commentaire sur l'œuvre en général (par exemple, en juxtaposant des plans apparemment similaires qui créent des continuités spatiales trompeuses et de fausses mises en abyme, tels que la combinaison de deux gros plans d'un arbre, celui de gauche montrant un angle de la meurtrière et l'autre un gros plan d'un autre arbre). La même stratégie se retrouve dans des séquences consacrées au parc voisin : l'écran droit fait défiler des représentations différenciées de l'extérieur, tandis que, sur le gauche, ce jardin n'est visible que grâce à une batterie de dispositifs et de subterfuges optiques (entre autres, par un encadrement de fenêtre et sa dimension concrète, par le biais de son reflet sur une vitre, à travers deux meurtrières séparées), la combinaison et l'alternance entre les deux côtés oscillent constamment entre le visible et le non-visible. Par ailleurs, sur le plan sonore, cette méditation sur les frontières prend une dimension moins métonymique. En effet, la bande-son est un collage de samples audio puisés autant dans l'entretien de Schweizer avec un ex-douanier se remémorant les expulsions autour du mirador, que dans des archives avec Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Lévi-Strauss et Judith Butler, ou que dans des extraits de musique baroque et des compositions de drones d'Éliane Radigue, pionnière de la musique concrète. Que ses contenus soient politiques, théoriques ou esthétiques, l'inclusion d'éléments signifiants accentue l'effet de dissociation déjà à l'œuvre sur le plan visuel de l'installation.

Des stratégies similaires se déploient dans *Texture of Oblivion* dont le sujet est le mur-monument de l'Umschlagplatz à Varsovie, conçu par l'architecte Hanna Szmalenberg et l'artiste Władysław Kłamerus. Inauguré en 1988, ce mémorial a été érigé en mémoire des trois cent mille personnes du ghetto juif de Varsovie déportées vers les camps entre 1942 et 1943. Comme l'indique le titre (« texture de l'oubli »), le film porte sur les processus mémoriels et leur



dann ist es gerade diese Koexistenz,
die wir an der Seite anderer Lebewesen führen

matérialisation. Mais en utilisant la notion d'*oubli* – dont le rôle est également nécessaire dans le travail de mémoire collectif et historique –, Schweizer inscrit la différenciation et la différence au cœur de ces processus qui, sinon, sont trop aisément complices des rationalités étatiques ou ethnocentrées. De sorte que les plans et le montage de Schweizer construisent un champ visuel dont la « visibilité », pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, « est restreinte¹ » et qui neutralise donc toute possibilité d'ossifier la relation entre événement et monument dont dépend l'acte de re-mémorialisation. Le mur de l'*Umschlagplatz*, jamais entièrement visible, est d'ailleurs généralement évoqué par bribes ou au travers de témoignages sur son histoire et de notations sur des aspects concrets et matériels. Les plans et les séquences s'apparentent à des fragments qui produisent des couches interconnectées et caractérisées par leur « variabilité » et la « polyvocalité de [leurs] directions² ». La façon dont le film se déroule dans ses premières minutes illustre à merveille l'attitude minutieuse de Schweizer envers le visible et le regard (le sien et celui du spectateur). *Texture of Oblivion* s'ouvre par un passage

d'une minute et demie où l'artiste montre des images d'archives de la destruction de Varsovie.

Des immeubles sont en feu, s'effondrent, mais, par la texture de l'image – obtenue en filmant un écran de téléviseur avec ses effets moirés –, c'est la façon dont des événements d'une violence indicible

1
Gilles Deleuze et Félix Guattari,
*Capitalisme et schizophrénie 2 :
Mille plateaux*, Paris,
Éditions de Minuit, 1980, p. 474.

2
Ibidem.

existent en tant qu'image qu'elle veut, semble-t-il, souligner La séquence suivante est un survol, en plans rapprochés, d'un album de photographies commentées par Zofia Mioduszevska, éducatrice et chercheuse sur la Shoah. Seules ses mains sont visibles ; à travers sa voix nous parvient le récit de drames survenus dans le ghetto juif, tout particulièrement sa démolition « maison après maison » et le pillage des briques et des métaux des bâtiments. Les photographies frappent par le tableau qu'elles dressent de la ville, réduite à des amas de pierres.

L'accent mis, dans ces séquences d'ouverture, sur la dégradation des quartiers juifs campe parfaitement le propos de *Texture of Oblivion*. Il s'agit en effet d'un portrait du mur de l'*Umschlagplatz*, dépeint non comme un édifice architectural fini, avec des contours clairs et une forme distincte, mais dans son mode d'existence, comme un assemblage de pierres et *via* les histoires racontées à leur sujet. Schweizer montre successivement des pierres tombales gravées en gros plan, des photographies de leur transport et de leur pose, des façades d'immeuble délabrées, une capture vidéo du jeu de rôle pour ordinateur *Oblivion* et des sculptures en plein air de Marek Moderau. À ces derniers plans se superpose le récit oral d'Hanna Szmaleberg qui raconte à l'artiste l'origine du projet du mur de l'*Umschlagplatz*. Apparaissent ensuite des pierres de natures et d'allures différentes mises en scène : en plein air, sur des photographies d'archives ou dans des travellings filmant certaines d'entre elles à travers les vitrines d'un musée de géologie. Lorsqu'elle revient sur les intentions conceptuelles de ce mémorial, Szmaleberg évoque leur quête de matériaux blancs (ciment, béton, marbre Marianna) et les problèmes de choix, de découpe et de forme des pierres. La présence d'un bandeau noir incrusté dans la paroi du mémorial reprend le concept de « ligne permanente » destinée à « signaler, mettre en évidence quelque chose dans l'espace » de l'architecte Oskar Hansen, connu pour sa théorie de la « forme ouverte ». Szmaleberg a en effet collaboré avec lui pour ce projet. Dans une certaine mesure, *Texture of Oblivion* renvoie à la fascination de Roger Caillois pour la pierre, à la fois objet de ses ruminations de poète et d'essayiste et modèle littéraire pour *L'Écriture des pierres*³. De la même façon, Schweizer a réalisé ce que je nommerais un « cinéma lapidaire » où les plans et les pierres fonctionnent de manière anamorphique, où les traces et le souvenir sont

consignés dans des matérialités et où chaque pierre, et sa représentation cinématographique, est un élément minuscule dans un tout jamais saisissable en tant que tel.

3

Roger Caillois, *L'Écriture des pierres* [1981], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991 ; *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966.



À la suite du théoricien de l'art Helmut Draxler commentant l'œuvre de Fareed Armaly, l'historienne de l'art Sabeth Buchmann inscrit la méthodologie de Schweizer dans le « montage postconceptuel » que Draxler conçoit « comme une référence “horizontale” mutuelle de champs sociaux différents et non comme une atteinte verticale à la notion avant-gardiste de “pratique” sociale directe⁴ ». Pour Buchmann, il s'agit d'une référence aux différentes « strates » en jeu dans une installation, ce qui fait de celle de Schweizer une sorte de « montage topographique », c'est-à-dire une « combinaison de matériaux et de médiums hétérogènes en tant que formes relationnelles du symbolique et du réel situé entre les règles institutionnelles, les contingences historiques et les chaînes sémantiques associatives⁵ ». Bien entendu, le montage filmique en tant que tel est l'un des aspects saisissants de *Regarde par ici, ... Und dort die Puschkinallee* et de *Texture of Oblivion*. Avec ces deux œuvres, Schweizer a réalisé des portraits de lieux sans jamais totalement les donner à voir. Le processus de montage est moins la tentative d'agencer entre eux des fragments issus d'un tout que la pure combinaison de ces éléments. En effet, ce faisant, elle récuse l'idée même de ce tout et la possibilité de le représenter. Comme elle le dit elle-même, « concevoir des récits » est l'une des phases de son processus créatif. Viennent ensuite des tentatives de produire « un décalage entre ce qui a eu lieu et [ses] images⁶ ». En outre, ainsi que l'a indiqué

4
Cité dans Sabeth Buchman, « Horizontal Topographies. On the Practice of Montage in Maya Schweizer's Work », in Madeleine Bernstorff, Margit Czenki, Joerg Franz Becker et al., *Maya Schweizer. The Same Story Elsewhere Continued, Fragmented, Daily, Backwards, and All Over Again*, Leipzig, Spector Books, 2010, p. 39.

5
Ibid.

6
Maya Schweizer, « An office chair down on the street, a female passerby yells at her dog, or: researching the construction between images. Statement by Maya Schweizer », *Texte zur Kunst*, N° 82, juin 2011, p. 108.

7
Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Buchmann (*via* Draxler), le concept et la pratique du montage dans l'œuvre de Schweizer doivent être compris dans un sens élargi. À un certain niveau, c'est l'articulation d'éléments visuels et sémiotiques disparates qui, en faisant ressortir les intervalles et en maintenant une tension entre ces composants hétérogènes, rend possibles de nouveaux régimes du sensible. À ce sujet, *Regarde par ici, ... Und dort die Puschkinallee* et *Texture of Oblivion* peuvent être rapprochés de ce que Jacques Rancière appelle la « phrase-image », une forme de montage qu'il décrit comme « l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture⁷ ».

Schweizer intervient donc entre ces deux modes antagonistes dans et entre les cadres ainsi qu'entre les écrans – dans le cas de *Regarde*

par ici,... Und dort die Puschkinallee. Mais ce qui importe le plus, c'est que le montage inspire aussi la démarche de l'artiste envers le médium qu'est l'exposition, comme l'a illustré *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee*, présenté lors de son exposition personnelle *Die Luke, eine Fliege und dort die Puschkinallee* au Kunstverein Leipzig. Cette permutation métonymique – le titre se réfère à un hublot (*Luke*) et à une mouche (*Fliege*), dont on peut entendre le bruit dans cette pièce – évoque la possibilité d'intervertir l'exposition avec l'installation vidéo. Loin d'être un simple calembour, le titre suggère que l'exposition fonctionnait dans les limites de ce lapsus, qui instaure la condition sémioticomatérielle permettant à Schweizer d'aborder l'espace d'exposition à partir d'une pensée cinématographique. Outre *Regarde par ici,... Und dort die Puschkinallee*, l'artiste proposait deux autres œuvres qui s'ajoutent à ses expérimentations sur les frontières et les continuités entre le mirador, l'image animée et l'exposition : *Caméra obscure* (2017) et *Regarde* (2017). Chaque composant y semble être l'illustration d'un autre élément, chaque pièce en réactualise une autre à l'aide d'un médium différent. En effet, *Caméra obscure* consiste en un enregistrement vidéo à partir d'une camera obscura logée dans la tour de guet, le temps et l'usure ayant naturellement creusé trois trous à travers lesquels les déambulations sur la Puschkinallee étaient projetées à l'intérieur d'une des cellules ; ces dernières étaient à leur tour projetées dans l'une des salles du Kunstverein. Sur ce plan, la camera obscura, en tant que dispositif visuel (assemblage d'un composant technique /architectural et d'informations lumineuses/visuelles dans leur environnement, lequel est projeté), était réintroduite dans le dispositif de l'exposition. Avec l'installation *Regarde*, l'exploration par Schweizer de seuils en jeu dans *Regarde par ici... Und dort die Puschkinallee* a été élargie à une expérience avec les espaces intérieur et extérieur de l'architecture du Kunstverein : des lampes de studio à *led* émettaient de la lumière sur la grande baie vitrée du bâtiment que l'artiste avait revêtue d'une pellicule réfléchissante. Selon l'heure du jour, les faisceaux projetés sur cette surface créaient soit de l'opacité, soit de la transparence. La pellicule laissait voir l'intérieur de la galerie puis, ce jeu s'inversait quand la lumière naturelle changeait. La façade du Kunstverein devenait alors un *écran* au double sens du terme : occulter ce qui est visible et servir de surface de projection. Cette relation entre murs et écrans, architecture et cinéma, du cinéma des premiers temps au media art, est l'un des sujets de prédilection de la théoricienne du cinéma Giuliana Bruno. À propos des installations contemporaines d'images en mouvement, elle écrit : « Écrans et murs se retrouvent pour animer les passages de lumière⁸. »

Enfin, le recours de Schweizer à des œuvres basées sur une pensée cinématographique (qu'elles utilisent l'image animée ou non, comme *Regarde*) et la façon dont celles-ci permettent de considérer la condition de l'exposition répondent bien à l'idée de « cinématisme » de Sergueï Eisenstein. Le cinématisme privilégie des principes fondamentaux de l'art cinématographique, comme le montage et le mouvement, et identifie des formes du cinéma en dehors du matériau filmique traditionnel, mais à l'œuvre dans d'autres disciplines tels la peinture, l'architecture, le dessin ou la littérature. L'historien du cinéma François Albera a écrit que le concept de cinématisme permettait à Eisenstein de voir dans le cinéma « le “dépassement” des autres arts (d'un point de vue diachronique) et du même coup une sorte de “modèle” pour leur compréhension (d'un point de vue synchronique⁹) ». Avec *Regarde par ici, ... Und dort die Puschkinallee* et *Die Luke, eine Fliege und dort die Puschkinallee*, Schweizer fait dialoguer des éléments de l'exposition avec l'art et le cinéma. À l'inverse, l'exposition – conçue comme l'ensemble des relations entre ce qui est présenté et son infrastructure architecturale – apparaît comme un médium plastique imprégné de temps, de mouvement et de lumière. Ainsi, Schweizer propose non seulement une manière de penser l'art de l'image animée au-delà de ses limites, mais se montre également convaincante en pensant ensemble l'art, le cinéma et leurs conditions d'exposition de la manière la plus soutenue qui soit.

8

Giuliana Bruno, « Architecture and the Moving Image: A Haptic Journey from Pre- to Post-Cinema », *La Furia Umana*, N° 34, disponible en ligne sur : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-lfu-34/781-giuliana-bruno-architecture-and-the-moving-image-a-haptic-journey-from-pre-to-post-cinema>, [consulté le 24 février 2019].

9

François Albera, « Introduction », in *S. M. Eisenstein, Cinématisme. Peinture et cinéma*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 11.